

4 Zurück in die Zukunft – Wege aus der Krise

Angesichts einer aus den Angeln gehobenen Welt fragten sich russische Intellektuelle – was tun? Sollte man tatenlos im Elfenbeinturm sitzen und zusehen, wie die Welt in tausend Scherben zersprang? Die meisten russischen Kulturkritiker waren fest entschlossen, Licht in dieses Dunkel zu bringen. Denn hier ging es ja um nichts Geringeres als das zukünftige Leben. Und jetzt stellte sich die Frage, ob Duncan mehr war als nur einer von vielen Lichtblicken, nach denen russische Intellektuelle in jenen finsternen Jahren haschten.

Darüber, wie diese neue Kultur, das neue Leben, der neue Mensch aussehen sollten und wie diese zu gewinnen war, kursierten die unterschiedlichsten Entwürfe und Ideen. Gerade im Petersburger »Laboratorium der Moderne« (Schlögel) gährte und brodelte es überall. Die hier herrschende Atmosphäre zwischen dem Glauben an Fortschritt und Katastrophe, zwischen »Apokalyp- tik und Adventismus« war ein fruchtbarer Boden für die unterschiedlichsten Heilslehren, Rauschphantasien und Erlösungsideen.¹ Man suchte Halt, wo man nur konnte. Auch die Zarenfamilie war nicht frei von jenem Bedürfnis nach Schutz und Zuversicht: Der Aufstieg des Wandermönchs Grigorij Rasputin vom Quacksalber zum Hofintriganten war exemplarisch für die Hilflosigkeit des Zarenregimes.²

1 Vgl. A. Hansen-Löve: »Apokalyp- tik und Adventismus im Russischen Symbolismus der Jahrhundertwende«.

2 O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 48. Zur religiösen Sinnsuche unter russischen Intellektuellen im ausgehenden Zarenreich vgl. Christopher Read: Religion, Revolution and the Russian Intelligentsia, 1900-1912, London 1976; Jutta Scherrer: Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917), Berlin 1973; Nicolas Zernov: The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century, London 1963; D. Beer: »The Medicalization of Religious Deviance in the Russian Orthodox Church«; Gregory L. Freeze: »Subversive Piety. Religion and the Political Crisis in Late Imperial Russia«, in: Journal of Modern History 68, H. 2 (1996), S. 308-350; Olga Matich: »Androgyny and

Die gebildete russische Oberschicht war getrieben von jenem mysteriösen »Unbehagen an der Kultur« (Freud). Ob Tischerücken, spiritistische Séancen, eine Rückkehr zum einfachen Leben, psychoanalytische Sitzungen, theosophische oder anthroposophische Gesellschaften, die Kreiselstänze der *chlysty* oder sexuelle Experimente – man weigerte sich nach besten Kräften das hinzunehmen, was Max Weber später die »Entzauberung der Welt« genannt hat.³ Scheinbar Unvereinbares wurde miteinander vereint und eine wahre Alchemie der Ideen und Ideologien betrieben, zu deren schillerndsten Blüten sicherlich der mystische Anarchismus oder das sogenannte »Gottessucher-« und »Gott-erbauertum« der Marxisten gehörten.⁴ Was sich in Westeuropa thematisch und historisch nacheinander und getrennt voneinander entwickelt hatte, breitete sich nun in Russland in einem kaum noch zu überschauenden Neben- und Durcheinander aus. Auch die Personenkreise mischten und überschnitten sich. So trafen sich seit 1905 jeden Mittwoch bei den legendären »Turmgesellschaften« – benannt nach dem Veranstaltungsort, der Petersburger Wohnung des Dichters, Kulturtheoretikers und -historikers Vjačeslav Ivanov – Dichter und Revolutionäre, Nietzscheaner und Marxisten. Hier begegneten sich Menschen, deren Wege sich später trennen sollten: Der eine, Anatolij Lunačarskij, wurde 1917 Volkskommissar des sowjetischen Staates. Andere, wie der Philosoph Nikolaj Berdjaev, wurden nach der Revolution zur Emigration gezwungen. 1905 aber war man noch gemeinsam der Zukunft auf der Spur.⁵

Gerade Ivanovs Salon sollte eine »Keimzelle einer neuen Kultur« sein, hier sollten Zukunftspläne geschmiedet und auch gleich getestet werden.⁶ Es

the Russian Religious Renaissance«, in: Anthony Milikoton (Hg.), *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Berkeley 1979, S. 165-166.

- 3 So u. a. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*; Ders.: *Chlysty*; Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca/London 1997; O. Matich: »The Symbolist Meaning of Love«; Maria Carlson: »No Religion Higher Than Truth«. *A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*, Princeton 1993; Dies.: »Fashionable Occultism. Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London 1997, S. 135-152; Victor B. Fedjuschin: *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen*, Schaffhausen 1988; Renata von Maydell: »Anthroposophy in Russia«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London 1997, S. 153-167.
- 4 Vgl. Hans Günther: *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart 1993; Raimund Sesterhenn: *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, München 1982.
- 5 Vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 63.
- 6 Vgl. Christa Ebert: »Vjačeslav Ivanovs »Turm« – Experiment einer neuen Kultur- und Theaterauffassung«, in: *Zeitschrift für Slawistik* 36, H. 2 (1991), S. 160-168. Die Hochzeit dieses Salons war zwischen 1905-1907. Nach dem Tod

waren diese Kreise, in denen man aufhorchte, als die Rede auf die selbsternannte Tänzerin der Zukunft und ihre antiken, dionysischen Tänze kam.⁷ Der Hausherr hatte es sich schließlich zum Anliegen gemacht, seine Besucher davon zu überzeugen, dass sich der Neuanfang nicht als Traditionsbruch, sondern als *Anamnesis*, als Erinnern und Wiederentdecken von Vergessenem und Verschüttetem vollziehen sollte.⁸ Und Duncan hatte ein ganz ähnliches, dem Einfluss Nietzsches geschuldetes Rezept für die dringend benötigten Zukunftsvisionen, das sich bereits unter westeuropäischen Kulturkritikern großer Beliebtheit erfreute, mit im Gepäck, als sie die Hauptstadt an der Neva besuchte: die Verbindung von einer Rückbesinnung auf das antike Griechenland und dem Glauben an die das Leben transformierende Kraft der Kunst zusammengefasst im Bild der dionysischen Tänzerin.

Griechenphantasma

Auf der Suche nach der Akropolis

Und auch bei ihrer Reise heraus aus der Krise zurück in die Zukunft war Rozanov an Duncans Seite. Der Dichter Osip Mandel'stam (1891-1938) beschrieb dessen Versuch, Herr der Krise zu werden, wie folgt:

»Mir scheint, Rozanov war sein ganzes Leben, in einer weichen Leere tastend, auf der Suche, bemüht herauszufinden, wo die Wände der russischen Kultur sind. Einigen russischen Denkern [...] ähnlich, konnte er nicht ohne Wände leben, ohne »Akropolis«. Alles ringsherum gibt nach, alles ist mürbe, weich und nachgiebig. Doch wir wollen historisch leben, in uns ist das unüberwindliche Bedürfnis gelegt, die feste Nuss eines Kreml, der Akropolis zu finden, gleich wie dieser Kern hieße, Staat oder Gesellschaft. Das Verlangen nach der Nuss und nach irgendeiner diese Nuss symbolisierenden Wand bestimmt das ganze Schicksal Rozanovs und nimmt schließlich den Vorwurf der Prinzipienlosigkeit und des anarchischen Charakters von ihm.«⁹

von Ivanovs Frau 1907 und bis zu Ivanovs Übersiedlung nach Moskau 1912 existierten die Turmgesellschaften zwar weiter, aber weniger intensiv und unregelmäßig.

7 Vgl. M. Vološin: »Ajsedora Donkan«.

8 Vgl. Ch. Ebert: »Vjačeslav Ivanovs »Turm«, S. 162. Zu Ivanov als Kulturtheoretiker vgl. Johannes Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982; Michael Wachtel: »Vjačeslav Ivanov. From Aesthetic Theory to Biographical Practice«, in: Irina Papano/Joan Delaney Grossmann (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S. 151-166; G. Langer: *Kunst*, S. 74-147.

9 Mandel'stam, O.: *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987, S. 61.

Mandel'stam fasst die Rückbesinnung auf historische Wurzeln als Halt in Zeiten des Umbruchs hier im Bild der Akropolis zusammen. Und auch er selber suchte, sich in die (antike) Weltkultur einzuschreiben: Petersburg wurde bei ihm zu »Petropolis«.¹⁰ Rozanov dagegen bevorzugte das alte Ägypten als historischen Fluchtpunkt.¹¹ Doch ganz gleich ob altes Ägypten oder Griechenland – Mandel'stam beschreibt am Beispiel Rozanovs etwas, was russische Intellektuelle seit jeher, besonders in Umbruchszeiten umtrieb und ein Grundtopos ihres Nachdenkens über die eigene Kultur war: die Reflexion über eigene Ursprünge und Besonderheiten.¹²

Mit der Krisenzeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts schien russischen Künstlern und Intellektuellen wieder einmal der Zeitpunkt gekommen, sich die Frage nach den kulturellen und historischen Wurzeln Russlands zu stellen. Die vermeintlichen Antworten waren vielfältig. Die von den modernen Entwicklungen verschreckte Monarchie flüchtete sich ins alte Russland; anlässlich des 300-hundertjährigen Thronjubiläums der Romanovs wurden in pompöser Weise deren Ursprünge im Moskauer Staat des 17. Jahrhunderts gefeiert. Unterdessen beschwor der Dichter Aleksandr Blok die wilden, sagenumwobenen skythischen Reiterhorden; der Komponist Igor Stravinskij erweckte auf der Bühne den altslawischen Sonnengott Jarilo wieder zum Leben.¹³ Anders als in Westeuropa und vor allem in Deutschland, wo von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) die Antike neu erfunden und gerade das antike Griechenland als historischer Hintergrund herangezogen wurde, war der Rückgriff auf das antike Ideal für russische Selbsterfindungsversuche eher ungewöhnlich: war es doch in Russland nie zu einer Renaissance gekommen.¹⁴

10 Vgl. Mandel'stam i antičnost', Moskva 1995.

11 Vgl. R. Grübel: An den Grenzen der Moderne, S. 559-596; Wolfgang Stephan Kissel: »Pyramiden in Petropolis. Der »Petersburger Text« und das Erinnerungsbild Altägyptens, in: Ders./Franziska Thun/Dirk Uffelman (Hg.), Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 60. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 141-166.

12 So hatte sich denn in Russlands auch philosophisches Nachdenken aus der Geschichtsschreibung heraus entwickelt – russische Philosophie war zunächst Geschichtsphilosophie. So: Alexander von Schelting: Rußland und der Westen im russischen Geschichtsdenken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass herausgegeben und bearbeitet von Hans-Joachim Torke, Berlin 1989, S. 18-29.

13 Zur Wiedererfindung der Romanovdynastie: O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 23-34. Zu den Ballets Russes und der Idealisierung der Welt des russischen Dorfes vgl. Ders: Natasha's Dance, S. 220-286. Zur Frage nach den asiatischen Ursprüngen der russischen Kultur: Ebd., S. 358-429.

14 Vgl. Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg, München 1984, S. 787-795. Für Hagen Schulze ist die »Wiederkehr der Antike« ein Phänomen des europäischen, lateinischen Westens: Vgl. Hagen Schulze: Die Identität Europas und die Wiederkehr der Antike (ZEI – Diskussionspapier, C34 1999) sowie unter <http://>

Dennoch gab es in Russland seit dem 14. Jahrhundert ein anhaltendes Interesse und eine Auseinandersetzung mit dem antiken Griechenland.¹⁵ Manche Autoren sprechen sogar von einer »russischen Antike«.¹⁶ In Russland konnte man sich aber vor allem mit der dionysischen Seite des antiken Griechenlands anfreunden.¹⁷ Sie war um 1900 im grellen Kontrast zu Winckelmanns »edler Einfalt und stiller Größe« vor allem von Nietzsche in seiner »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« propagiert worden.¹⁸ Belyj schrieb hierzu:

»Mit Getöse hielt Einzug das gewaltige Buch: »Die Geburt der Tragödie« von Nietzsche. [...] mit völlig anderen Augen betrachtete man die Welt [...]. An der Grenze zweier Jahrhunderte lebten wir in einer Zeit, die mit dem Urchristentum zu vergleichen ist: die Antike, die ins nächtliche Dunkel sich zurückzog, wurde beschienen von dem Licht eines neuen Bewußtseins«¹⁹

Bei Nietzsche konnte nun jeder fündig werden: Während westlich Orientierte Nietzsches Neubewertung der Antike als Grundlage einer gemeinsamen europäischen Kultur feierten, erkannten slavophil eingestellte Intellektuelle hier echte »griechische Weisheit« (*ellinskaja mudrost*), frei von lateinisch-ka-

www.zei.de/download/zei_dp/dp_c34_schulze.pdf vom 09. Januar 2008. Zur Auseinandersetzung mit dem Winckelmann'schen Antikenbild in Deutschland vgl. Esther Sophia Sünderhauf: »Griechensehnsucht und Kulturkritik«. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2005. Eine Autorin spricht gar von der »griechischen Tyrannei über Deutschland«: Eliza Marian Butler: *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of Influence exercised by Greek Art and Poetry over German Writers of the 18th, 19th and 20th centuries*, Beacon Hill 1935.

15 Sowohl in den Kunstwissenschaften als auch der Kulturgeschichte steht eine umfassende Auseinandersetzung mit der russischen Antikenrezeption noch aus. Wichtige Vorarbeiten liefern: Georgij S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*. Soderšanie, rol' i sud'ba antičnogo nasledija v kul'ture Rossii, Moskva 1999. Alexandra Ioannidou: *Humaniorum studiorum cultores. Das Gräköphile in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innozentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs*, Berlin 1996.

16 G. S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*.

17 Zum Aufleben antiker Themen auf den hauptstädtischen Bühnen um die Jahrhundertwende vgl. den Ausstellungskatalog: *Muzy i Maski. Teatr i muzyka v antičnosti. Antičnyj mir na peterburgskoj scene*, Sankt-Peterburg 2005.

18 Vgl. G. S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*, S. 215-225. Neben Nietzsche waren es Autoren wie Walter Pater und Erwin Rohde, die das »dionysische« Bild der Antike zeichneten. Ob außer Vjačeslav Ivanov, dem größten russischen Dionysosverehrer, noch weitere Kreise mit ihren Arbeiten vertraut waren, ist nicht bekannt. Vgl. Jurij Murašov: *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999, S. 45.

19 A. Belyj: *Im Zeichen der Morgenröte*, S. 15.

tholischen westlichen Elementen.²⁰ Im Bild einer von barbarischen, vitalistisch-grausamen, rauschhaft-dionysischen, aber auch kultisch-heidnischen Elementen beherrschten Antike meinten sie sogar, Wesenszüge der Slawen wieder zu erkennen: das Dionysische war den Slawen angeblich ureigen.²¹ Vor allem Ivanov, seines Zeichens Altphilologe und Althistoriker, brachte einem interessierten russischen Publikum mit einer Artikelserie unter dem Titel »Die hellenistische Religion des leidenden Gottes« das antike Griechenland als Land der Zukunft nahe. Mit diesem Werk, das auch als »Dionysosstudien« bekannt wurde, begründete Ivanov seine Karriere als Kunst- und Kulturtheoretiker und seinen Ruf als führenden Denker der Symbolismus in Russland. Ganz im westeuropäischen Trend der Zeit war er sich sicher, dass es dem Volk der Hellenen zustehe, »sich als Bild der Menschheit, gleichsam als Volk von Allmenschen zu sehen«.²² Und er forderte seine Leser auf, »sich in dieser seltsamen Welt umzusehen, die sich vor uns bei dem Zauberwort »Dionysos« auftut«.²³ Man müsse erkennen: »Das Hellenentum ist in Europa eine ewig lebendige Kraft, ein bis heute in seinen Adern zirkulierender Virus.«²⁴ Und tatsächlich hatte in den Augen des Philosophen Nikolaj Berdjaev Russland in jenen Jahren »ein dionysisches Brausen erfasst«.²⁵

20 Vgl. Rolf-Dieter Kluge: »Zur Rezeption von Nietzsches Geburt der Tragödie im russischen Symbolismus. Vjačeslav Ivanov und Aleksandr Blok«, in: Urs Heft- rich/Gerhard Ressel (Hg.), Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz, Frankfurt am Main 2003, S. 113-122, hier S. 113.

21 Vgl. Vjačeslav Ivanov: »Duchovnyj lik slavjanstva«, in: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. 4, Brüssel 1987, S. 666-672, hier S. 668.

22 Ders.: »Ellinskaja religija stradajuščego boga«, in: *Novyj Put'* H. 1 (1904), S. 110-134, hier S. 114. Lang ist die Liste der Autoren, deren Materialbeiträge Ivanov zu würdigen weiß. Zur Auseinandersetzung Ivanovs mit anderen Autoren vgl.: J. Murašov: *Im Zeichen des Dionysos*, S. 45.

23 Vjačeslav Ivanov: »Ellinskaja religija stradajuščego boga«, in: *Novyj Put'* H. 2 (1904), S. 116f.

24 Ebd., S. 58. Später wird Ivanov die Unterscheidung zwischen dem »Dionysisch-Barbarischen«, das angeblich dem Slawischen eigen ist und dem »Apollinisch-Hellenischen«, das sich dagegen auf Basis älterer Kulturen, wie der ägyptischen, gebildet hat, einführen. Vgl. Vjačeslav Ivanov: »O veselem remesle i umnom veselii«, *Sankt Peterburg* 1907, S. 237.

25 Nikolaj A. Berdjaev: »Samopoznanie (Opyt' filosofskoj avtobiografii)«, in: Ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Paris 1989, S. 172.

Schliemann der antiken Choreographie

Unter diesen Vorzeichen verwundert es nicht, dass Vološin's erste Kunde von der dionysischen Tänzerin der Zukunft einschlug wie ein Blitz in dunkler Nacht.²⁶ Hatte doch Duncan die lebensspendende Kraft der Antike bereits für sich erkannt und war nun ausgezogen, das Land der Griechen mit dem Körper zu suchen. Mit dem Medium des Tanzes wollte sie die Zukunft an den Ursprüngen der Kultur suchen. In ihrer bekanntesten Veröffentlichung, dem »Tanz der Zukunft« schrieb sie hierzu:

»Der Tanz der Zukunft ist – wenn wir bis zur Urquelle alles Tanzes, der Natur zurückgehen – der Tanz der Vergangenheit, der Tanz der ewig derselbe war und ewig derselbe sein wird.«²⁷

Duncan war ganz im Trend der Zeit, wenn sie die Zukunft im antiken Griechenland sah. Um sie in ihren Tänzen zur Erscheinung zu bringen, nahm sie Abbildungen rasender Mänaden auf antiken Vasen zum Vorbild. Und das Ergebnis ließ sich sehen.



Abb. 8 Duncan 1903 im Theater des Dionysos.
(D. Duncan: *Life into Art*, S. 57)

Mit flatternden Gewändern, fliegendem Haar, ausholenden Schritt, einem weit zurückgelehnten Oberkörper, den Kopf tief in den Nacken geworfen und

26 Vgl. Maksimilian M. Vološin: »Ajsedora Duncan (1904)«, in: Tat'jana S. Kasatkina, Ajsedora. Gastrol'i v Rossii, Moskva 1992, S. 30-39, hier S. 37. Außerdem zahlreichen weiteren Beiträge in T. Kasatkina: Ajsedora, S. 30-206.

27 I. Duncan: *Der Tanz der Zukunft*, S. 28.

der Gesichtsausdruck voller ekstatischer Hingabe erschien sie dem gelehrten russischen Publikum als wahrhaft dionysische Tänzerin.²⁸ Ihm war es, als wäre in Duncans Tänzten das antike Griechenland, das Land der Zukunft, wieder zum Leben erweckt worden.²⁹ »Von solch feinen und wunderschönen Leuten erzählt die Legende, von weit vergangenen Zeiten, die Legende von der alten, griechischen Welt. Und so wunderschön werden sie in der hell erleuchteten Zukunft sein«³⁰ frohlockte der Literaturkritiker und Übersetzer Arkadij G. Gornfel'd nach Duncans erstem Gastspiel in Russland. Und der Ballett- und Theaterkritiker V. Svetlov (1860-1935) stellte ihre Leistungen auf eine Stufe mit denen des Archäologen Heinrich Schliemann:

»Miss Duncan ist nichts weniger als der Schliemann der antiken Choreographie. Sie stellt griechische Tänze wieder auf, restauriert sie – erweckt sie wieder zum Leben. [...] Sie hat keine einzige Bewegung, keine einzige Attitüde, keine einzige Geste, die nicht aus der griechischen Choreographie stammt.«³¹

Rozanov schlug gar vor, man sollte den Besuch ihrer Konzerte in den Lehrplan der höheren Schulen aufnehmen, damit die russische Jugend die lebendige antike Welt sehen könnte.³²

Doch wieviel hatte Duncans Tanz mit dem tatsächlichen Tanz im antiken Griechenland gemein? Ihre ersten Tanzversuche stilisierte Duncan zu einem persönlichen, ursprünglichen Bezug zur Kultur der Griechen: »Im Zeichen Aphrodites [...] erblickte ich das Licht der Welt und wenn sich ihr Stern, die Venus, im Aufstieg befindet, dann gestalten sich für mich die Ereignisse günstig.«³³ Sie entwarf so eine scheinbar natürliche, gleichsam vom Schicksal vorherbestimmte Verbindung zwischen der antiken Welt und ihrer Person.

28 In diesem Bewegungsmuster zeigten sich grundlegende Innovationen des neuen Körperbildes in Abgrenzung zum tänzerischen Code des Balletts. So etwa im Verlassen der Symmetrie der Körper- und Raumachsen, im Ausweichen des Beckens (seitlich oder nach hinten), in der extremen Herausforderung der Balance und in dem jede »Haltung«, im Sinne von Kontrolle, aufgebenden Loslassen von Kopf und Armen im Schwung der Rückbeugung. Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 182f, 187-196.

29 Vgl. u.a. N. Molostov: »Ajsedora Duncan«. Wie die umfangreich Programmsammlung Stefanida Rudnevas belegt, waren auf Duncans Russlandgastspielen zwischen 1905-1914 ihre dionysischen Tänze fester Bestandteil. Vgl. CADKM (Central'nyj Archiv Dokumental'nych Kollekcij Moskvy), F. 140, ed. chr. 1045, 1047, 1048, 1056. Beim Duncanarchiv der frühen Duncanverehrerin und -nachahmerin handelt es sich um die größte russische Quellensammlung zu Isadora Duncan.

30 A. Gornfel'd: »Ajsedora Duncan«, S. 96-102.

31 V. Svetlov: »Duncan«, S. 49.

32 V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 144.

33 I. Duncan: »Memoiren«, S. 13.

Tatsächlich aber war ihr das Wissen um die griechische Kultur nicht mit der Muttermilch mitgegeben worden, sie hatte es sich hart erarbeiten müssen. Und mit ihrer Griechenbegeisterung stand sie keineswegs allein: Sie hatte sich vielmehr einem der dominanten Diskurse der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, dem Hellenismus, angeschlossen.³⁴

Die breite Begeisterung für die griechische Kultur war auch in anderer Hinsicht zentral für das Entstehen der neuen Tanzform: Mehr als zwei Dutzend zeitgenössischer kunsthistorischer, anthropologischer, ethnologischer, psychohistorischer und tanzgeschichtlicher Publikationen zu Tanz und Bewegungsdarstellung in der Antike waren von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung des Körperbildes im modernen Tanz. Zusätzlich verbreitete eine Welle von Zeitschriftenartikeln auch in der Hygiene das Idealbild der griechischen Statue als Muster natürlicher Schönheit.³⁵

Duncans Selbststudium gestaltet sich so, dass sich die junge Amerikanerin bereits kurz nach ihrer Ankunft 1899 in London anschickte, all das aufzunehmen, was die alte und die moderne europäische Kultur an Kulturgütern und –schätzen zu bieten hatte. Sie besuchte die großen Museen, hörte Vorträge über antike Kunst und studierte in der *National Gallery* die italienischen Meister. Sie verbrachte Stunden im *British Museum*, um Skizzen von tanzenden Bacchantinnen und Mänaden anzufertigen.³⁶ Wieder zu Hause kopierte sie die Bewegungen dieser Figuren zu Musikstücken, »die mit dem Rhythmus der Beine, der dionysischen Kopfhaltung und dem Werfen es Thyrsusstabes harmonisch übereinstimmen.«³⁷ Außerdem nahm sie Griechischunterricht bei einem Professor, ein junger Dichter führte sie in die Geheimnisse Apollos ein, sie las Winckelmann auf Englisch. Duncan vertrat in ihrem Tanzstil zu dieser Zeit noch das klassische griechische Ideal von formalem Purismus und leidenschaftsloser Perfektion.³⁸ Dies ändert sich, als sie im Jahre 1903 in Berlin Nietzsches Werk für sich entdeckte und die »Geburt der Tragödie« las. Nun konvertierte sie vom apollinischen zum dionysischen Ideal, nannte die »Geburt der Tragödie« ihre Bibel.³⁹ Sie dachte nicht länger über den Geist des

34 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*; S. 175; Caroline Winterer: *The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780 – 1910*, Baltimore 2002; A. Aurnhammer: »Mehr Dionysos als Apoll«; E. S. Sünderhauf: »Griechensehnsucht und Kulturkritik«.

35 Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 61-65.

36 Duncan war nicht die einzige Tänzerin, die das Museum als Bilderfundus für die Körperbilder ihrer Choreographien entdeckte. Die Erneuerungen des Tanzes um die Jahrhundertwende sind ohne die orientalischen und vor allem abendländischen Bildarchive nicht zu denken. Vgl. ebd., S. 60.

37 I. Duncan: *Memoiren*, S. 56.

38 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 58.

39 Auch in ihrem Privatleben kannte Duncans Leidenschaft nun keine Grenzen mehr. Russische Zeitgenossen pikierte dabei weniger ihr unkonventionelles,

Tanzes nach, sondern gab sich diesem Geist hin. Ihre »Done into Dance«-Ästhetik wurde weniger intellektuell und zurückhaltend. Und mit ihrer Begeisterung für Dionysos bekam die von ihr verkörperte »Natur« ein feurigeres, sinnliches Gesicht.⁴⁰

Duncan suchte das Land der Griechen nicht nur mit dem Körper, sie bereiste es auch. Wie später andere Graekophile ihrer Zeit – so beispielsweise Harry Graf Kessler, Hugo von Hofmannsthal, Aristide Maillol und der russische Maler Léon Bakst – reiste die Familie Duncan im Jahre 1902/03 nach Griechenland. Dort erwarb sie von den Gagen Isadoras ein Grundstück, auf dem sie einen Tempel und einen Palast nach dem Vorbild Agamemnons errichten wollten. Doch leider musste man Abstand nehmen von den hehren Plänen und schönen Träumen, die Bewohner Athens durch Tanz und Gesang »dazu zu bringen, wieder die griechischen Götter zu verehren und ihre scheußliche moderne Kleidung abzulegen«.⁴¹ Duncan wurde mit der Unmöglichkeit ihrer Antike konfrontiert:

»Am Abend nach der Vorstellung im königlichen Theater konnte ich nicht schlafen, und bei Tagesanbruch stieg ich ganz allein auf die Akropolis, betrat das Theater des Dionysos und tanzte dort einsam zum letzten Mal. Dann stieg ich die Propyläen hinan und stand lange sinnend vor dem Parthenon. Plötzlich hatte ich eine Empfindung, als ob alle unsere Träume wie eine schillernde Seifenblase vergingen, und ich kam zur Erkenntnis, daß wir nichts anderes waren und nie etwas anderes sein konnten als moderne Menschen. Niemand würde sich uns die Gefühlswelt der alten Griechen erschließen! Dieser Zeustempel vor mir war für andere Zeiten und andere Menschen geschaffen. Ich selbst blieb schließlich doch nichts anderes als eine schottisch-irische Amerikanerin, die durch eine unbewußte Seelengemeinschaft vielleicht sogar den Rothäuten in Amerika näher verwandt war als den klassischen Griechen. Der schöne Traum dieses in Hellas verlebten Jahres verblaßte, die Harmonien byzantinisch-griechischer Musik klangen immer mehr ab, und die erschütternden Akkorde von Isoldes Liebestod ertönten in meinem Inneren.«⁴²

ausschweifendes Liebesleben, als vielmehr ihre Hemmungslosigkeit in anderen Lebenslagen. So war zum Beispiel Alexander Benois unangenehm berührt von einer Szene, die sich im kleinen intimen Kreis russischer Bewunderer zutrug. Stark angetrunken sei Isadora Duncan unvermittelt von der Tafel aufgesprungen, habe sich bis auf die Unterwäsche die Kleider vom Leib gerissen und wie eine Besessene bis zur Bewusstlosigkeit getanzt. Zu Hause wieder zu neuem Leben erwacht, habe sie ganz außer sich von Neuem angefangen zu tanzen und sich auf dem Boden herumgewälzt und ihren Begleiter mit Küssen und Umarmungen übersäet. Vgl. Aleksandr Benua: *Moi vospominanija*. Bd. 2, Moskva 1990, S. 410f.

40 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 95. Zu ihren bekanntesten Choreographien zu griechischen Themen gehören: »Iphigenie in Aulis« (1905-1915), »Iphigenie auf Tauris« (1914-15) und »Orpheus« (1900-1915).

41 I. Duncan: *Memoiren*, S. 91.

42 Ebd., S. 95f.

Dies hielt sie aber nicht davon ab, sich weiter auf die alten Griechen zu beziehen. Das hatte aber auch einen ganz pragmatischen Hintergrund: Der Status der griechischen Kultur gab dem Tanz eine Legitimation, die er bei einem Publikum der höheren Gesellschaft dringend brauchte. Und gerade diese Schicht war es, die Duncan mit ihren Tänzen ansprechen wollte, um ihre Tanzkunst zu etablieren. Ihre Tänze sollten sich zunächst nicht an potentielle Varietéebesucher richten, die sich wohlmöglich noch über deren präventösen Charakter lustig machen würden, sondern an Zuschauer, die in klassischer Literatur und Philosophie geschult waren und ihre hellenistischen Anspielungen lesen konnten.⁴³ Später konnte sie dann, mit gestärktem Rücken, der Menschheit Geschmack beibringen.

Lebenskunst

Die Kunst: die große Ermöglicherin des Lebens

Neben dem antiken Griechenland war es die Kunst, die Duncan und russischen Intellektuellen Zuversicht für das zukünftige Leben gab. Sie war die »große Ermöglicherin des Lebens« – so hat es zumindest Nietzsche geschrieben.⁴⁴

Die Erfindung Russlands und damit die Befreiung aus einer Kulturkrise als Identitätskrise hatte spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts Tradition.⁴⁵ Und auch damals schon suchte man für dieses Projekt Hilfestellung bei den Künsten – allen voran dem Theater.⁴⁶ Der russische Philosophieprofessor Evgenij Trubeckoj (1863-1920) sagte im Jahre 1914: »gebildete Russen haben immer schon eine Transfiguration des Lebens durch Ideen und Kunstwerke erwartet.«⁴⁷ Nicht ohne Grund kam Trubeckoj gerade in diesem Jahr zu dieser Erkenntnis: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich das Interesse an der Verbindung von Leben und Kunst in der symbolistischen und futuris-

43 A. Daly: *Done into Dance*, S. 103, S. 112f.

44 Friedrich Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente, 1887-1889«, in: KSA, Bd. 13, S. 521.

45 Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Peter Tschaadajew: »Zweiter Brief«, in: Ders.: *Apologie eines Wahnsinnigen. Geschichtsphilosophische Schriften*, Leipzig 1992, S. 29-46.

46 Vgl. Jurij M. Lotman: »Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: Ders., *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, S. 269-294. Zum Zusammenhang von Repräsentationskrisen und verstärkter Theatralität Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001. Zur sogenannten »Lebenskunst« in Russland vgl. Schamma Schahadat: *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, München 2004.

47 Evgenij Trubeckoj: »Svet Favorskij i preobraženie uma«, in: *Russkaja mysl'* 27, H. 5 (1914), S. 27.

tischen Avantgarde verstärkt. Irina Gutkin sieht in der Zeit zwischen 1890 und 1930 den Höhepunkt dieser Suche nach dem wahren Verständnis und der richtigen Organisation des Lebens. Und auch hier kam Nietzsche in Russland die zentrale Rolle zu.⁴⁸ In Russland waren seine Ideen, so der Zeitzeuge und Maler Alexander Benois, in einem solchen Maß verbreitet, dass sie geradezu alltäglich geworden schienen.⁴⁹ Ob sie allerdings dazu gemacht waren, in die Tat umgesetzt zu werden, scherte hier wenig: In den Köpfen der *Intelligenjca* entwickelten sie eine Eindringlichkeit, die sie für jedermann handfest und handhabbar erscheinen ließen.⁵⁰

Leben und Kunst – diese beiden Begriffe waren zwei der zentralen, wenn nicht sogar *die* zwei zentralen Begriffe in Nietzsches Denken.⁵¹ Das Wesen des Lebens bestand für ihn in seiner Unfassbarkeit, Unendlichkeit und schillernden Vieldeutigkeit. Auch wenn sich »das« Leben nicht auf den Begriff bringen ließ gab es für Nietzsche konstituierende Elemente des Lebens wie das Dionysische, den Wille zur Macht, das Werden, den Perspektivismus und den Schein. Bringt man diese Elemente zusammen, dann heißt das: Für Nietzsche war das Leben eine dionysische Macht, in der sich die Elementargewalt, der Wille zur Macht, also zur Selbsterhaltung und Selbststeigerung, bekundete. Leben war für ihn ein Prozess des permanenten Werdens in dem Sinne, als es die Welt nur perspektivisch, aus dem Blickwinkel des Subjekts gibt. Das Leben war seiner Philosophie nach geprägt durch den Antrieb, über sich hinaus zu wachsen. Und höchstes Ziel dieses Antriebs war der Übermensch. Doch war Leben für Nietzsche nicht nur Erlebnisintensität und biologische Kategorie, sondern der »schöpferischer Urgrund«, eine Art »kreative Potenz,

48 Vgl. I. Gutkin: *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic*, S. 8. Zur Lebenskunst im Symbolismus vgl. Irina Paperno/Joan Delaney Grossmann (Hg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994; Sch. Schahadat: *Das Leben zur Kunst machen*, S. 279–456. Zu den Projekten der russischen Avantgarde: Hans Günther: »Leben-Bauen«, in: Aleksandar Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien 1989, S. 331–337; Felix Philipp Ingold: »Kunsttext – Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis von Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus«, in: *Die Welt der Slaven* 26 (1981), S. 37–61; Irina Paperno: »The Meaning of Art. Symbolist Theories«, in: Dies./Joan Delaney Grossmann (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S. 13–23.

49 Vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 55.

50 Vgl. ebd., S. 7–10, 51–54, 97. Zur gruppenspezifischen Rezeption: Maria Carlson: »Armchair Anarchists and Salon Supermen. Russian Occultists Read Nietzsche«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge 1994, S. 107–124.

51 Vgl. Theo Meyer: *Nietzsches Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen 1991.

die ein Mehr an Daseinsmöglichkeiten erstrebt« und deren höchste Erfüllung in der Kunst liegt.⁵²

Über die Kunst schrieb Nietzsche: »Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.«⁵³ Doch als höchste Form des Kreativen war Kunst für ihn wiederum kein autonomer *mundus aestheticus*, keine eigene ästhetische Eigenwirklichkeit, sondern immer eine Funktion des Lebens.⁵⁴ Und zugleich war Nietzsche der Ansicht: »nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.«⁵⁵ Die ganze Welt stellte sich ihm als »ein sich selbstgebärendes Kunstwerk« dar.⁵⁶ Nietzsche kam bei seiner Zeitdiagnose zu dem Schluss, dass in einer Welt, die von sich aus keinen Sinn mehr aufweise, der Mensch selber einen Sinn setzen müsse und dies könne nur als schöpferischer Akt geschehen.⁵⁷ Die Kunst sollte damit die Funktion ausfüllen, die früher die Religion innehatte.⁵⁸

Nach diesem Konzept war es speziell die Tanzkunst, die die Verwirklichung des Übermenschlichen ermöglichte und zu einer Selbstverständlichkeit

52 Ders.: »Nietzsche. Lebens-, Kunst- und Kulturbegriff«, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann u.a. (Hg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst*. Bd.1, Darmstadt 2001, S. 161-164, hier S. 161f. Hier kam Nietzsches Schaffensbegriff zum Tragen, der eng mit dem Lebens- und Kunstbegriff und der Idee des Übermenschen verbunden war. So schrieb Nietzsche zum Beispiel über das Schaffen: »Ein höheres Wesen als wir selber sind zu schaffen, ist unser Wesen. *Über uns hinaus schaffen!*« (In: Kritische Studienausgabe, Bd. 10, S. 209). Zum Schaffensbegriff vgl. Vgl. Ingo Christians: »Schaffen«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 317f. Zur Vieldeutigkeit des Nietzscheanischen Lebensbegriffs vgl. Claus Zittel: »Leben«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 269-271, hier S. 269.

53 F. Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente«, S. 521.

54 Vgl. Th. Meyer: Nietzsche. Speziell zu Nietzsche und den Künsten vgl. Ders.: Nietzsche und die Kunst. Tübingen/Basel, 1993. Dabei war Nietzsches Vorstellung von Kunst weniger die eines fertigen Kunstwerks als vielmehr eines ästhetischen Prozesses. Vgl. Christian Schüle: »Ästhetik«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 197-200, hier S. 198. Zu Widersprüchen in seiner Konzeption: Ch. Schüle: »Ästhetik«, S. 197. Dieser Widerspruch, aber auch die Tatsache der Durchmischung des Ästhetischen mit dem Lebendig-Organischen, seine Ästhetisierung des Daseins erschweren es, eine Ästhetik bei Nietzsche zu bestimmen. Vgl. ebd.

55 F. Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, S. 47.

56 Ders.: »Nachgelassene Fragmente 1885-1887«, in: KSA, Bd. 12, S. 119.

57 Vgl. Th. Meyer: Nietzsche.

58 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Menschliches, Allzumenschliches I und II«, in: KSA, Bd. 2, S. 146.

des Lebens führte.⁵⁹ So prophezeite er denn auch 1878 »Geburt der Tragödie«:

»unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich [...] der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen [...]. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür [...] zwischen den Menschen festgesetzt haben. [...] Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. [...] Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden.«⁶⁰

Diese Idee von einem Menschen, der über sich hinaus tanzend zum »Neuen Menschen« wurde, war nicht nur unter westeuropäischen Künstlern und Intellektuellen besonders einflussreich. Auch russische Zukunftssuchende griffen jene physiologische Ästhetik in ihren Lösungsansätzen auf.⁶¹ So liefen etwa die Überlegungen des symbolistischen *masterminds*, Vjačeslav Ivanov, darauf hinaus, die russische Kultur im Zeichen des Dionysischen zu verwandeln: Hauptort dieser Verwandlung sollte das Theater sein. Hier sollten sich die Grenzen zwischen Zuschauer und Akteur aufheben, der Einzelne aus sich heraustreten, in dionysischer Kollektivität verlieren und zum Kollektivkörper vereinen.⁶² Und auch hier war der Tanz die Verkörperung dieser Zukunftsvision, dieses sexuell aufgeladenen Kollektivrausches, der von mänadischen Frauen vorangetrieben wurde.⁶³

59 Vgl. Christian Schüle: »Tanz, Tänzer«, in: Henning Ottmann (Hg.), Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 335f.

60 F. Nietzsche: »Geburt der Tragödie«, S. 29f. Zur Nietzsche Rezeption in Russland vgl. Kapitel 2 Fn. 6 sowie speziell für die »Geburt der Tragödie« Fn. 22 in diesem Kapitel.

61 Zur Rezeption dieser Ideen im westeuropäischen Kontext vgl. I. Baxmann: Mythos.

62 Doch bei Ivanovs Kulturmodell lässt sich kein konsistentes Programm ermitteln. Denn: Ivanovs dionysisches Theaterkonzept war ein imaginäres, literarisches Projekt, in dem die Grenzen zwischen archäologischen und historischen Spekulationen, neuerer Theatergeschichte und kulturutopischen und heilsgeschichtlichen Visionen fließend und unbestimmbar waren. Vgl. J. Murašov: Im Zeichen des Dionysos, S. 140. Zu Ivanov vgl. J. Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph; Lars Kleberg: »Vjačeslav Ivanov and the Idea of Theater«, in: Ders./Nils Åke Nilsson (Hg.), Theater and Literature in Russia 1900-1930, Stockholm 1984, S. 57-70; Rosenthal, Bernice Glatzer: »Transcending Politics. Vyacheslav Ivanov's Visions of Sobornost'«, in: California Slavic Studies, H. 14 (1992), S. 147-170; M. Wachtel: Viacheslav Ivanov; G. Langer: Kunst, S. 74-147.

63 Vgl. Vjačeslav Ivanov: »O suščestve tragedii«, in: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2, Bruxelles 1971, S. 191-218, hier S. 216; A. Etkind: Eros des Unmöglichen, S. 59, 64.

Aber auch Autoren wie Maksimilian Vološin erkannten mit Nietzsche das zukunftssträchtige Potential der Tanzkunst als Lebenskunst. Die allgemein-grassierende Tanzbegeisterung erschien besonders in gesellschafts-politischer Hinsicht verheißungsvoll: Sie könnte sich zu einer umfassenden Volkskunst (*»isskustvo vsenarodnoe«*) entfalten, würden sich doch im Tanzrausch nicht nur angestaute Spannungen entladen, sondern auch neue Kräfte bündeln. Drohendes Chaos und Zerstörung könnten gebannt werden, wenn der Mensch im Tanz mit allen Rhythmen und Schwingungen, die seinen Körper umgeben, in Beziehung träte.⁶⁴ Noch die letzten Unentschlossenen forderte er zum Tanz auf. Denn: Nur wenn alles zum Tanzen gebracht würde, könnte der Tanz seine kulturelle, befreiende Wirkung entfalten; ein Punkt, an dem später sowjetische Kulturpolitiker in ihrer Rezeption Isadora Duncans ansetzen sollten.⁶⁵ Isadora Duncan, deren Tänze an den Tanz der Mänade erinnern sollten und die das ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen verkörperten, erschien wieder ein Mal als die rechte Tänzerin der Zukunft.

»Isadora Duncan tanzt nicht – [...] sie lebt einfach«

Dabei war es der nietzscheanische Metatext, der die Tänzerin mit russischen Zukunftssuchenden verband. Duncan hatte Nietzsche zu einem ihrer Tanzlehrer erklärt. Auch die Idee, die Verkörperung des zukünftigen Lebens zu sein, war Duncan nicht völlig fremd, waren doch auch für sie Kunst und Leben untrennbar mit einander verbunden. Und auf die Frage, wann sie selbst begonnen habe zu tanzen, antwortete sie: »Wahrscheinlich schon im Mutterleibe – Champagner und Austern, die Speisen Aphrodites, scheinen mich dazu ange-

64 Vgl. M. Vološin: »O smysle tanca«, S. 397f.

65 Vgl. ebd. Auch im westeuropäischen Kontext war jene Vorstellung vom Tanz als Gesellschaftsutopie eine der Verbindungslinien zwischen moderner Tanzbewegung und totalitären Masseninszenierungen. Vgl.: I. Baxmann: Mythos; Dies: »Die Gesinnung ins Schwingen bringen«. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 360-373. Für den russischen Kontext böte sich an dieser Stelle eine stärkere Historisierung vor allem im Bezug auf wiederkehrende Konzepte vom Kollektivkörper an. Zur Idee des Kollektiven in der sowjetischen Ideologie vgl. Oleg Kharkordin: *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practice*, Berkeley/Los Angeles/London 1999. Vladimir Papernyj: *Kul'tura dva*, Ann Arbor 1985, S. 145-159. Speziell zum Kollektivkörper bei Ivanov vgl. Fn. 62 und 63 in diesem Kapitel; für den Topos des Kollektivkörpers in der Sowjetideologie der 1920er und 1930er Jahre vgl. E. Naiman: *Sex in Public*, S. 27-78; Allgemein zum Kollektivkörper vgl. Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Bielefeld 2002.

regt zu haben.«⁶⁶ Aber auch nachdem sie das Licht der Welt erblickt hatte, war ihr Tanzen stets Ausdruck ihrer jeweiligen Lebensphase:

»Von allem Anfang an offenbarte ich im Tanze nichts anderes als mein eigenes Leben. Als Kind tanzte ich die naive Freude des Wachstums, als kaum entwickelte Jungfrau die ersten tragischen Konflikte der Mädchenseele.«⁶⁷

Tatsächlich, im Gegensatz zu anderen Tanzformen wie dem Ballett, war ihr Tanz viel mehr mit der eigenen Person, der eigenen Persönlichkeit verbunden, wurde doch hier, im »freien Tanz«, die für das Theater und das klassische Ballett typische Trennung zwischen Rolle und interpretierendem Akteur aufgehoben.⁶⁸ Doch Duncans Idee von der Verschränkung von Tanz und Leben war auch der vitalistischen Vorstellung von Bewegung als tänzerischem Ausdruck der Dynamik des Lebens geschuldet.⁶⁹ Und wenn Duncan dazu angetreten war, in ihren Schulen kleine Mädchen zu Tänzerinnen der Zukunft zu erziehen, dann ging es ihr auch oder vor allem auch darum, sie zu neuen Menschen machen. Denn zu tanzen hieß ihrer Ansicht nach zu leben. Aus diesem Grunde eben hatte es Duncan mehrere Male abgelehnt, als »Tänzerin« bezeichnet zu werden; ihr Argument war, dass sie allein ein Medium sei, durch das sich die Schönheit Ausdruck verschaffen würde.⁷⁰ An anderer Stelle behauptete sie, dass ihre Schule eine Schule des Lebens und nicht des Tanzens sei.⁷¹ Dieser Anspruch wurde bereits bei ihrem ersten Gastspiel in Russland erkannt. So schrieb zum Beispiel der Dichter Maksimilian Vološin über ihren Tanz: »Die Welt, [...] erfährt ihre ewige Ganzheit in den Bewegungen des Tanzes; das Kosmische und Physiologische, Gefühl und Logik, Vernunft und Unterbewusstes fließen im Gedicht des Tanzes zusammen.«⁷² Und A. Gornfel'd brachte es noch besser auf den Punkt:

»Die Spezialisten lieben ihre Tänze nicht. Die Spezialisten der Moral sagen, die Tänze einer barfüßigen Frau sind zu nichts nütze, von Tänzen werden die Hungerigen auf der Welt nicht weniger, sondern eher noch mehr. Die Spezialisten der Musik werden vom Horror gepackt, wenn sie sehen, dass sie zur Nocturne Chopins und zu Beethovens Sonaten »tanzt«. Die Spezialisten des Balletts sind verstört von Tän-

66 I. Duncan: *Memoiren*, S. 11.

67 Ebd., S. 9.

68 Vgl. ebd., S. 25.

69 Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 68. Zur Rolle des vitalistischen Denkmodells als argumentativer Grundlegung und weltanschaulich-theoretischem Programm für den »freien Tanz« vgl. ebd., S. 66-71.

70 Vgl. Franklin Rosemont (Hg.): *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 53.

71 Duncan zit. n. ebd., S. 58.

72 M. Vološin: »Ajsedora Dunkan«, S. 37.

zen ohne Kleider mit Röckchen aus Gaze und ohne die traditionelle Steifheit (*uslovnost*). Die Spezialisten des Feigenblatts sind schockiert von den nackten Beinen, die für sie eine Verletzung der guten Sitten sind. Die Tragödie der Spezialisten besteht bekanntermaßen in ihrer Einseitigkeit: sie sehen nicht viel, manchmal sehen sie selbst das Wichtige nicht, und hier sehen sie überhaupt nichts.

Was kann man über ihren Tanz sagen? Er ist eine unerschöpfliche, unbesiegbare Quelle von Schönheit, Natürlichkeit, Reinheit, die über das zauberhafte Leben regiert. Hier kommt der ganze Mensch in seiner vollen, natürlichen Blüte, in seiner göttlichen Lebendigkeit seiner Bewegungen, in der wunderschönen Beseeltheit seiner äußeren Form zum Ausdruck. Isadora Duncan tanzt nicht – der Tanz nimmt in ihren Bewegungen nicht mehr Platz ein, als in der Seele einer jungen Frau, die sie darstellt – sie lebt einfach.«⁷³

Im Schatten des Dionysos

Im dionysischen Tanz der Zukunft entgegen – so lautete die Zauberformel, die Isadora Duncan russischen Kulturkritikern aus der Krise heraus mit auf dem Weg gab. Wie dieser Tanz genau aussehen und wie er vollzogen werden sollte, schien diese jedoch weniger zu interessieren.

Für Vjačeslav Ivanov war der dionysische Tanz mehr ein beschwörender Sprechakt und nicht so sehr ein tatsächlich realisiertes Körperereignis.⁷⁴ Andrej Belyj wiederum gab sich lieber selber der Tanzkunst hin und ließ andere beschreiben, wie sein persönlicher Tanz der Zukunft aussah.⁷⁵

Konkreter äußerte sich allein Maksimilian Vološin: Er verglich die dionysischen Tänze der Zukunft mit den ekstatischen Kreisel Tänzen der Chlystensekte und ging sogar so weit, in ihnen ein russisches Äquivalent zu den dionysischen Tänzen des antiken Griechenlands zu sehen.⁷⁶ In diesen jahrhundertealten rituellen Tänzen erkannte er die archaischen Wurzeln der russischen Kultur, zu denen es gelte zurückzukehren. Doch auch dieser durchaus problematische Vergleich, der keine nähere Erläuterung fand, zeugte vielmehr von der russischen Schwierigkeit, sich aus dem vermeintlichen Archiv der eigenen Kulturgeschichte neu zu erfinden, als dass er über konkrete Körperbilder Auskunft gab oder gar neue Körper- und Tanzkonzepte aufstellte. So verlor auch Vološin weder ein Wort darüber, wie die Chlystentänze aussahen beziehungsweise wie der Tanz der Zukunft tatsächlich aussehen sollte, noch auf welchen

73 A. Gornfel'd: »Ajsedora Duncan«, S. 110f.

74 Zu Ivanovs Kulturkonzept als imaginärem literarischen Projekt vgl. dieses Kapitel Fn. 62, sowie zum Dionysischen als einem verbalem Ereignis, einer »Art sprachlichen Urknall, mit dem der Menschen den historischen Raum der Kultur betritt.« vgl. J. Murašov: Im Zeichen des Dionysos, S. 127.

75 Vgl. Kapitel 2 Fn. 70 und Kapitel 3 Fn. 137.

76 Für eine Beschreibung der Kreisel Tänze der Chlystensekte vgl. S. 83. Zu Belyjs Faszination dieser Tänze vgl. Kapitel 3 Fn. 118.

Bewegungsmustern und Körperkonzepten er basierte, geschweige denn, wie er im Leben der Menschen integriert werden sollte. Und obwohl er Duncans Tänze als Musterbeispiele heranzog, ließ er offen, wie diese, antiken Vasen nachempfundenen, solistischen Mänadentänze in einen kollektiven Tanzrausch münden sollten.⁷⁷

Mehr und andere Antworten auf die von Isadora Duncan aufgeworfenen Fragen gab dagegen die Schriftstellerin Anastasija Verbickaja in ihrem Groschenroman »Die Schlüssel zum Glück« (*Ključī ščast'ja*).⁷⁸ Im Gegensatz zu ihren männlichen Schriftstellerkollegen benutzte sie Duncan nicht nur als Projektionsfläche für ihre eigenen Reflexionen über die russische Kultur. Leben und Werk Duncans wurden explizit aufgegriffen und dienten als Vorlage für ihren Roman. Anders als andere Duncanverehrer machte sie die diskursive und mediale Vielschichtigkeit, die sich hinter der Formel vom dionysischen Tanz der Zukunft verbarg, deutlich.

Vielleicht war es kein Zufall, dass dies in einem anderen Kontext und in einem anderen literarischen Genre und zudem noch aus der Feder einer Frau geschah. Ähnlich wie Isadora Duncan im Tanzbereich ein neues Künstlerinnenverständnis verkörperte, vertrat Anastasija Verbickaja eine neue Vorstellung des Schriftstellerberufs, wie sie sich um die vorletzte Jahrhundertwende im Kontext der russischen Unterhaltungskultur rund um den Großstadtboulevard entwickelt hatte.⁷⁹ Zwischen Cafehäusern, Geschäften, Tanzhallen und Prostituierten entstand hier nicht nur die sogenannte Boulevardliteratur, als literarische Entsprechung zu billigem Amusement und käuflichem Sex. Hier traten Schriftsteller auch erstmals als eigenständige Unternehmer auf; allen voran eine Reihe unabhängiger Frauen, die mit ihren Texten eigenes Geld verdienten und die keine Scheu hatten, Antworten auf brisante Zeitfragen zu geben und dabei meinungsbildend zu wirken.⁸⁰ Mit großem Erfolg griff Verbickaja dabei Nietzsches Idee eines tanzbegeisterten »Neuen Menschen«, der sein Leben zum Kunstwerk macht, auf und brachte diese unter feministischen Vorzeichen und in der populären Form des Groschenromans für ein breites Lesepublikum zur Anschauung. Zu diesem Zweck entwarf sie ihre Heldin Manja nach dem Vorbild Duncans, der dionysischen Tänzerin der Zukunft, die das Leben zur Kunst und die Kunst zum Leben macht. Als eine russische Isadora Duncan und mit ihrem persönlichen »Schlüssel zum Glück«, der Leidenschaft zum Tanz, tanzte sich diese allen gesellschaftlichen Hindernissen zum Trotz in ein neues, von freier Liebe und Kunst erfülltes Leben als »Neue

77 Vgl. M. Vološin: »O smysle tanca«.

78 Vgl. Anastasija Verbickaja: *Ključī ščast'ja* (1913). 2 Bde, Sankt Peterburg 1993.

79 An dieser Stelle böte sich ein ausführlicherer Vergleich des Künstlerinnenverständnisses von Isadora Duncan und Anastasija Verbickaja an.

80 Vgl. L. Engelstein: *Keys to Happiness*, S. 396-404. Jeffrey Brooks: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Culture, 1861-1917*, Princeton 1985.

Frau.«⁸¹ Dabei deckte Verbickaja sowohl direkt als auch indirekt die verschiedenen zeitgenössischen, medialen und kulturellen Codierungen der dionysischen Tänzerin, die Duncans Tänz zu Grunde lagen, auf.⁸²

So machte Verbickaja darauf aufmerksam, dass es nicht nur die neu erwachte Dionysosverehrung war, die Duncan für russische Kulturkritiker interessant machte, sondern auch eine spezielle Tendenz innerhalb dieser Strömung war, die den Gott des Rausches und des Tanzes mit Walter Pater und Erwin Rohde als »weiblichen Gott« interpretierte und die ihre Aufmerksamkeit seiner weibliche Gefolgschaft, den Mänaden, zuwandte. Besonders Erwin Rohdes Schilderung der Mänaden als Entfesselung aller Triebkräfte sollte zu einem zentralen ideengeschichtlichen Topos der Zeit werden.⁸³

»im wüthenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz eilt die Schar der Begeisterten über die Berghalden hin. Meist waren es Weiber, die bis zur Erschöpfung in diesen Wirbeltänzen sich umschwangen; seltsam verkleidet: sie trugen »Bassaren«, lang wallende Gewänder [...], wild flatternde Haare [...]. So tobten sie bis zur äussersten Aufregung aller Gefühle, und im »heiligen Wahnsinn« stürzten sie sich auf die zum Opfer erkorenen Tieren [...].«⁸⁴

Sowohl inspiriert von Duncans Mänadentänzen als auch von Rohdes Schilderung ließ Verbickaja ihre Heldin sich selbst als Mänade stilisieren: So etwa, wenn sie gehüllt in eine leichte Tunika, mit einem Tierfell über den Schultern und einer Weinrebe in der Hand vor ihrem Liebhaber posierte oder wenn sie in einer von vielen Tanzszenen, durchpulst von kaum zu bändigender Körperenergie, »unter lautem Geschrei« und mit »ekstatisch verzückten Augen« im

81 Gleich zu Beginn wird darauf hingewiesen, dass Isadora Duncans erstes Russlandgastspiel erst kurze Zeit zurücklag und Duncan als Vorbildfigur für Manja fungierte. Vgl. A. Verbickaja: *Ključi sčast'ja*. Bd.1, S. 17. Und auch im Verlauf des Romans wird die Vorbildfunktion Duncans, sowohl hinsichtlich ihrer Lebensführung als auch ihres künstlerischen Schaffens, wiederholt thematisiert. Vgl. ebd., Bd.1, S. 17-20, 135f, Bd. 2, S. 13-18, 22-27, 40-50, 92-94.

82 Vgl. L. Engelstein: *Keys to Happiness*, S. 404-414. Aufgrund dieses an sich simplen Verfahrens, modische Ideen und Figuren einfach zu übernehmen, wurde der Roman von zeitgenössischen Kritikern auch polemisch als ein »Warenhaus der Ideen« bezeichnet. Kulturhistorische Arbeiten wie die von Laura Engelstein sehen darin jedoch gerade das innovative Potential einer russischen Populärliteratur. Vgl. ebd., S. 403.

83 Für die Aufnahme und Verarbeitung dieser Arbeiten in Literatur und Tanz der vorletzten Jahrhundertwende vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 182-206. Für die Rezeptionsgeschichte des Dionysosmythos unter Literaten vor und nach 1900 vgl. Manfred Frank: *Der kommende Gott*. Vorlesung über die Neue Mythologie, Teil I, Frankfurt am Main 1982. Ders.: *Gott im Exil*. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Teil II, Frankfurt am Main 1988.

84 Erwin Rohde: *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Bd. 2, Tübingen 1893, S. 9f.

»bacchanalischen Rausch« fast bis zur Besinnungslosigkeit umherwirbelte.⁸⁵ Manjas Inszenierung als ekstatisch verzückter Frau unterstrich Verbickaja, in dem sie sie ganz im Trend der Zeit als Hysterikerin charakterisierte.⁸⁶ Der gesamte Text war von Manjas nervöser Körperenergie durchzogen, die sich von Zeit zu Zeit in größeren Tanz- und Hysterieszenen entlud. Neben ausführlichen Bewegungsbeschreibungen, waren es jene kleine Zusätze, die ein bestimmtes Bewegungsmuster aufriefen, wenn es hieß: Sie »streckt den ganzen Körper«, »seufzt aus voller Brust«, »zuckt am ganzen Körper«, »ungestüm dreht sich mit dem ganzen Körper herum«, »den Kopf in den Nacken geworfen«, »stürmisch«, »die starken Arme hinter den zurückgeworfenen Kopf gebogen«, »lachend«, »die Augen halbgeschlossen«.⁸⁷ Diese schnellen, extremen, leidenschaftlichen Bewegungen ergaben zusammengekommen ein Bewegungsmuster des ekstatischen Körpers, wie es sowohl auf antiken Darstellungen, in Duncans Mänadentänzen als auch im medialisierten Weiblichkeitsmuster der Hysterie zu finden war.⁸⁸

Neben diesen religionswissenschaftlichen Lektüren antiker Tanzdarstellungen, den Bewegungsmustern aus »freien Tanz« und Psychologie, nahm Verbickajas noch auf ein anderes zentrales Thema der Zeit Bezug: den Geschlechterdiskurs.⁸⁹ Mit Duncan trat Verbickaja für eine Lesart ein, wonach der neue, aus dem dionysischen Rausch geborene Mensch der Zukunft eine Frau war.⁹⁰ Duncan hatte in ihrem »Tanz der Zukunft« von der »Tänzerin der

85 Vgl. A. Verbickaja: *Ključi sčast'ja* Bd. 2, S. 22, S. 137f.

86 Zur Hysterie als einem Thema der Zeit: Vgl. Kapitel 2 Fn. 51. Sowie speziell zu den Körperbildern der Hysterie, wie sie Jean-Martin Charot in seiner »photographischen Klinik« mit Hilfe des neuen Mediums Photographie und dem schauspielerischen Talent seiner Patientinnen erstellt hatte. Vgl. G. Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie*.

87 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 83, 89, 94, 146, 154-156.

88 Es muss an dieser Stelle offen bleiben, ob sie dabei intuitiv Parallelen gezogen hat oder ihr zum Beispiel Maurice Emmanuel's Schrift »La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés« (1895) bekannt war, in der er den »extremen« orgiastischen Bewegung der Bacchantinnen ein vergleichbares Muster der Hysterikerinnen zuordnete. Auffällig jedoch ist, dass dieses mehrfach belichtete Bewegungsbild der Figur des »großen Bogens« bis in die Sowjetzeit hinein verschiedentlich vom »freien Tanz« verwendet wurde. Zur Verbreitung dieses Bewegungsmusters im westeuropäischen und nordamerikanischen »freien Tanz« vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 191-195.

89 Zur Geschlechterkrise allg.: Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the End of the Nineteenth Century*, New York 1990. Zur Geschlechterkrise in Russland und speziell Belyjs, Bloks und Rosanows Positionen dazu vgl. O. Matich: *Erotic Utopia*.

90 Isadora Duncan war denn auch eine Ikone der Frauenbewegung. Für den amerikanischen Kontext vgl. Ruth Kozodoy: *Isadora Duncan. American Women of Achievement*, New York 1988. Für den Kontext von Körperkulturbewegung und Lebensreformbewegung in Deutschland vgl. G. Klein: *Frauen*, S. 140-142. Als Standardwerk zur Frauenbewegung in Russland vgl. Richard Stites: *The Wo-*

Zukunft« geschrieben, die ein »Weib« sein müsse, die »nicht einer Nation, sondern der ganzen Menschheit angehören« würde und deren Kennzeichen »der höchste Geist in dem freiesten Körper!« sei.⁹¹

Auch bei Andrej Belyj und Vasilij Rozanov kam es nicht von ungefähr, dass sie in einer Frau die Verkörperung des neuen Russlands sahen: Wenn Belyj und Blok gemeinsam von der Morgenröte sangen, dann beschworen sie das ewig Weibliche. Inspiriert durch die religiös-mystischen Texte Vladimir Solov'evs (1853-1900) erwarteten beide die Ankunft der vergeistigten Braut Sophia. Während diese Zukunft in weiblicher Gestalt ihnen mal als lyrische »Schöne Dame«, mal als tatsächliche, Blok angetraute Ljubov Mendeleeva oder eben als Isadora Duncan den Kopf verdrehte, faszinierte Rozanov ein anderes, weniger vergeistigtes Frauenbild.⁹² Seine Gedanken kreisten um die Frau in ihrer fleischlichen Natur und ihrer Rolle im Fortpflanzungsprozess: um die Mutter. In Duncan erkannte er auch die Mutter schlechthin.⁹³

Allen diesen Vorstellungen von einem neuen, weiblichen Menschen war bei all ihrer Unterschiedlichkeit, die hier nur angedeutet werden kann, eines gemeinsam: der kulturdiagnostische Anspruch; eine Verbindung, die als solche als erster Otto Weininger aufgestellt hatte. In seiner Schrift »Geschlecht und Charakter« (1903) hatte er das Weibliche weniger als eine Form sexueller Identität, sondern vielmehr als Kulturtypus ausgewiesen, um dann im zweiten Schritt dieses zu dämonisieren und als erhebliche Bedrohung für das kulturelle Gleichgewicht darzustellen.⁹⁴

Diese unter russischen Künstler- und Intellektuellen verbreitete Idee von der Bedrohung der alten Kultur durch das weibliche Prinzip nahm Verbickaja auf und wandte sie zum Positiven: Während bei Duncans männlichen Verehrern letzten Endes das dämonische Bild des Weiblichen überwog, wenn es nicht gänzlich in der Vorstellung von einem androgynen Menschen der Zukunft aufgelöst wurde, kündete bei Verbickajas die tanzende, mänadische Frau nicht nur vom Untergang der alten Welt, sondern auch vom Anfang der

men's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930, Princeton 1978. Sowie auch: Barbara Alpern Engel: Mothers and Daughters, Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia, Cambridge 1983.

91 I. Duncan: Tanz der Zukunft, S. 44-46.

92 Zu den verschiedenen Weiblichkeitskonzepten und damit verbundenen Auffassungen von Sexualität vgl. E. Naiman: Sex in Public, S. 27-45. O. Matich: Erotic Utopia, S. 57-125, 236-273.

93 Vgl. V. Rozanov: »U Ajsedory Dunkan«, S. 396-398. Zu Duncans eigenem Frauenbild vgl.: Fredrika Blair: Isadora. Portrait of the Artist as a Woman, New York 1986; J. Schulze: Dancing Bodies, S. 46-85.

94 Vgl. A. Zerebin: »Madonna W.«.

neuen.⁹⁵ Und während bei diesen der Tanz der Zukunft erstaunlich körperlos geriet, richtete sie, wie sonst neben ihr nur Rozanov, den Blick auf den tanzenden Körper in seiner mehrfach kulturellen und medialen Codiertheit, um über diese Körperdiagnose eine Kulturprognose anstellen zu können.⁹⁶

95 Zur Mänade als Bewegung-Bild der westeuropäischen Moderne vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 183.

96 Zur Tradition der Androgynität im russischen, philosophischen Denken vgl. O. Matich: »Androgyny and the Russian Religious Renaissance«; E. Naiman: *Sex in Public*, S. 27-45; Für Rozanovs Beschreibung von Duncans Körper und seinem mütterlichen Weiblichkeitsideal vgl. in dieser Studie S. 66-68. Zum Vergleich von Rozanov und Freud vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 58.